

‘El Cebo’ (1958), de Ladislao Vajda, cuento de hadas aleccionador para adultos y niños

‘El Cebo’ (1958), by Ladislao Vajda, Exemplary Fairy Tale for Adults and Childrens

José Rodríguez Terceño

Universidad Complutense de Madrid y ESERP Business School de Madrid (España)

Dirigida en 1958 por el húngaro nacionalizado español Ladislao Vajda, la coproducción internacional El cebo se convirtió desde el mismo momento de su estreno en una de las mejores películas de la historia del cine español. Las soluciones discursivas y formales llevadas a cabo por Vajda se entrelazan perfectamente con la temática delicada y aleccionadora, los crímenes sexuales contra niños, lo que crea un oscuro a la par que bello cuento de hadas fílmico publicitado y promocionado en su época como una oportunidad de aprendizaje inmejorable para niños y adultos sobre los peligros localizados siempre fuera de las fronteras de la España franquista. A través del presente estudio, analizamos el tratamiento y promoción del filme en su época, desde una perspectiva aleccionadora; el particular lugar que ocupa la película dentro de la historia del cine negro español, dentro de la cual genera un marcado contraste debido al genio de Vajda y de su director de fotografía, Enrique Guerner; y, finalmente, analizamos algunos as-

Directed in 1958 by the Hungarian Ladislao Vajda, who had become a naturalized Spanish citizen, the international co-production El Cebo instantly became one of the best films in the history of Spanish cinema from the very moment of its premiere. The discursive and formal solutions carried out by Vajda are perfectly intertwined with the delicate and sobering theme of sexual crimes against children, creating an equally dark and beautiful fairy tale, which was advertised and promoted in its time as an unbeatable opportunity for children and adults to learn about the dangers located outside the borders of Franco's Spain. Through the present study, the treatment and promotion of the film during its time will be analyzed from an instructive perspective. Likewise, the particular place that the film occupies within the history of Spanish film noir will also be examined, as it represents a marked contrast due to the genius of Vajda and the film's director of photography, Enrique Guerner. Finally, certain tex-

pectos textuales del filme para resaltar aquellas soluciones narrativas de mayor importancia tanto en la película, en la filmografía de Vajda, como en la historia del cine nacional.

Palabras clave: Ladislao Vajda, crímenes contra niños, cuento de hadas, héroe, ogro.

tual aspects of the film will be considered in order to highlight the narrative solutions of greater significance within the film, the filmography of Vajda, and the history of Spanish cinema.

Key words: Ladislao Vajda, crimes against children, fairy tales, heroes, ogre.

Coproducida por Suiza, Alemania y España, el filme *El cebo* (1958) sigue siendo aún hoy una de películas más interesantes e inquietantes del cine negro español de los años cincuenta, del cine negro nacional, e, incluso, nos atreveríamos a decir, de la historia del cine español, considerando, evidentemente, que la participación nacional en la obra fue reducida, pese a su marcado carácter transnacional. Dirigida por Ladislao Vajda —húngaro nacionalizado español, perteneciente a la denominada por Santos Zunzunegui como “trilogía inconfesa” del autor junto a *Marcelino, pan y vino* (1955) y *Mi tío Jacinto* (1956), en cuanto a su exploración de la asunción de la paternidad se refiere (uno de los mayores rasgos de su cine de los años cincuenta), y para quien la cinta, de inmediato, “iba a pasar a ser considerada como una de las mejores de toda la historia del cine español” (Zunzunegui, 2002: 245)—, destaca en varios aspectos, algunos extradiegéticos, como los relativos a la localización foránea de los peligros representados en el filme, de los que supieron sacar partido la prensa y la publicidad española en el momento de su estreno y exhibición, no sin tener en consideración lo aleccionadora que podía llegar a ser tanto para padres como para niños; también por aspectos de producción, diferentes versiones, censura y autocensura (Aguilar, 2015), así como la interesante prolongación en forma de novela policíaca en la que se examinan dimensiones menos conciliadoras para la época; y, por supuesto, por los elementos de suspense y tensión dramática propuestos por el filme en cuestión, en los dos planos que componen su narración —historia y discurso—, en la representación del popular “coco”, esa figura peligrosa que representa “el otro”, aquí como retrato amenazador de la inocencia infantil, con ecos indiscutibles pero también perfectamente diferenciables de *M, el vampiro de Düsseldorf* (*M*, Fritz Lang, 1931), y obsesión, culpa y remordimiento en los adultos, concretamente en la figura del comisario Matthäi. En pocas palabras, un filme aleccionador tanto para adultos como para niños, a imitación, permitiéndonos salvar las distancias, de los tradicionales y originales cuentos de hadas.

Nuestro principal objetivo es compilar un marco de referencia, a modo de estado de la cuestión, relativa a la promoción y publicidad del filme en su épo-

ca, destacando esa labor aleccionadora, así como, a partir de voces más autorizadas, y también resaltar algunos elementos y soluciones empleadas durante la construcción de la película, que entroncan directamente con los elementos genéricos de los cuentos de hadas. No pretende ser este un análisis pormenorizado, por razones comprensibles de espacio, ni novedoso, ya que, como decimos, existen textos previos que citaremos y que utilizaremos como guías, pues la obra de Ladislao Vajda, tanto su filmografía completa como la película que nos ocupa, ha sido ampliamente estudiada nacional e internacionalmente, pero creemos, desde la más honesta humildad, que nuestra lectura puede contribuir a enriquecer el estado de la cuestión. Presentaremos la propuesta con una metodología simple a partir de análisis textuales estructuralistas, postestructuralistas y formalistas, recogiendo aspectos para destacar yendo más allá de la aplicación desmedida de metodologías derivadas de cualquiera de los citados enfoques (Zumalde, 2002, 2011; Zunzunegui, 2016; Bordwell, 1995, 1996), entendiendo, siempre, que la aproximación subjetiva es inherente a cualquier análisis fílmico (Casetti y Di Chio, 1991).

Situemos argumentalmente, antes de nada, el filme: *El cebo* comienza con el descubrimiento por parte del buhonero Jacquier (Michel Simon), un vendedor ambulante que recorre los cantones suizos, del cadáver de una niña en un bosque. La policía lo detiene como principal sospechoso amparada en pruebas circunstanciales, no dispuesta a creer en la inocencia del vendedor pese a las suplicas de este. Únicamente el comisario Matthäi (o comisario Matei, en español, Heinz Rühmann) cree la versión del buhonero. La presión policial para que el detenido confiese abiertamente ser el autor del crimen llega a ser tan intensa que el vendedor no tiene otra salida que quitarse la vida en su celda, con lo que el caso queda, aparentemente cerrado.

Pero un aparentemente anecdótico descubrimiento por parte de Matthäi, unas trufas de chocolate en forma de erizo, así como los dibujos de una de las víctimas, hacen que renuncie a su nuevo puesto de trabajo, reorganizador de la policía jordana, para consagrarse a la caza del verdadero asesino, tal y como había prometido a la madre de la niña (Greta) encontrada asesinada al comienzo, y lo hará al margen de la policía y de investigaciones oficiales. El antes comisario Matthäi emprende así una búsqueda obsesiva ayudado por las interpretaciones psiquiátricas que de los dibujos infantiles hace uno de sus amigos (el profesor Manz, Ewald Balser), que le permiten elaborar el perfil psicológico del asesino. Su investigación lo lleva a alquilar una gasolinera, una pequeña estación de servicio y paso en la carretera que lleva a Zúrich, camino que Matthäi entiende que ha debido de tomar varias veces el asesino y desde el que localiza a sus víctimas. Durante su trabajo de investigación en la gasolinera cae en la cuenta de que el mejor método para pescar es utilizar cebo vivo. Contrata entonces los servicios como ama de llaves de una madre soltera (la señora Heller, María Rosa Salgado) cuya hija Ana María (Anita von Ow) guarda un gran parecido con la última víctima.

Por otro lado, el asesino, Schrott (Gert Fröbe), antaño criado y actual marido de su ama, la señora Schrott (Berta Drews), es un hombre humillado y, en cierto modo, reprimido y castrado (en tanto que utilizado) por su mujer. Schrott

descubre a la pequeña Ana María en sus viajes a Zúrich y se gana poco a poco su confianza haciéndose pasar por mago y gracias también a sus pequeños erizos de chocolate que le regala. La niña no es consciente de que la intención del aparente “mago” no es otra que utilizarla para descargar su agresividad contenida contra su mujer, contra las mujeres adultas en general.

Matthäi se da cuenta de que la niña le oculta algo y de que corre peligro cuando descubre chocolate en sus manos, de modo que decide enviar lejos a la madre y a la niña. La obsesión del comisario lo lleva a no darse cuenta de los sentimientos que la mujer y la niña le demuestran. Nuevamente solo, Matthäi prepara una trampa para el asesino utilizando una muñeca de trapo de tamaño natural, a la que le coloca las ropas de la pequeña Ana María; muñeca que servirá de señuelo. Cuando Schrott cae en la trampa, él y Matthäi pelean y finalmente es abatido, contando Matthäi con la colaboración de la policía, nuevamente y ante las evidencias involucrada en el caso. Ana María, que se ha escapado de casa, llega a la escena en busca del mago, y es Matthäi quien esta vez utiliza la marioneta con la que el asesino se ganaba la confianza de las niñas para ocupar el lugar mágico y simbólico, sirviéndole al mismo tiempo para ocultar sus heridas y para no preocupar a la pequeña.

PRODUCCIÓN TRANSNACIONAL

El guion original es obra del dramaturgo suizo Friedrich Dürrenmatt, a quien el productor suizo Lazar Wechsler (o Weschler, como algunas otras veces se ha encontrado escrito) encargó la elaboración de un guion cinematográfico que se constituyese como una obra pedagógica sobre el tema de los delitos sexuales contra los niños¹ (Llinás, 1997; Dürrenmatt, 1966), cuyo original era *Das Verbrechen* ('El crimen'), base del definitivo guion que vería la luz en tres versiones diferentes, suiza, inglesa y española. La película sorteó sin problemas la censura española,² aunque la copia estrenada en nuestro país tiene una duración inferior (diez minutos) a la copia suiza. “Los cambios fundamentales tienen que ver con el aligeramiento de ciertas escenas más bien prolijas, así como la voluntad de eliminar cualquier referencia que pudiese insinuar la responsabilidad policial en el suicidio del primer sospechoso” (Llinás, 1997: 131). La película se estrena en Suiza con el título internacional, *Es geschah am hellichten tag*, es decir, *Sucedió a plena luz del día* (también encontrado como *Sucedió en pleno día*), mientras que en España se nombra como *El cebo*, en clara referencia a la utilización de Ana María por parte de Matthäi en su intento de capturar al asesino, aunque puede así ser entendido desde una perspectiva actual, haciendo, entonces, referencia el cebo del título a la muñeca de trapo empleada en el clímax final. Dürrenmatt, partiendo de su propio trabajo cinematográfico, escribió una novela publicada el mismo año de producción, 1958, con el título *La promesa* (al que se añadió el subtítulo *Requiem por la novela policia*), promesa hecha por el comisario Matthäi a la madre de la primera víctima, Greta, de dar caza al asesino de su hija.

Desde el punto de vista administrativo (Zunzunegui, 2002), *El cebo* es, cuando menos, una curiosa coproducción llevada a cabo entre Praessens Film AG

(Zurich, Suiza), CCC-Filmproduktion (Berlín, Alemania) y Chamartín (Madrid, España), productora que apenas contribuyó con el 30% de los costes previstos a cambio de los derechos de distribución y explotación en España, Portugal, Italia, América Central y América del Sur. Pese a su aparición destacada en la *Antología crítica del cine español (1906-1995)*, coordinada por Julio Pérez Perucha (1997), algunos autores como Francisco Llinás (1997) y Santiago Aguilar (2015) ponen en duda la importancia y determinación de la presencia y participación patria en el filme, existente, sí, pero no tan relevante como se pudiera pensar o hacer creer; de hecho, la implicación económica se limitaba a los sueldos del director Ladislav Vajda, Enrique Guerner (fotografía) y María Rosa Salgado (actriz).³ En otras palabras, aunque hoy en día se reconoce el filme como una de las películas imprescindibles de la cinematografía nacional, es fácil, analizando la producción de la misma y sus partes implicadas, “poner en duda la adscripción del filme al cine español más allá de la dimensión propiamente administrativa del tema, tanto más cuanto que a diferencia de lo que sucede en otros trabajos de Vajda en los que puede constatar una evidente declinación de una cierta ‘españolidad’, *El cebo* se sitúa al margen de cualquier parámetro de este tipo” (Llinás, 1997: 129).

Además, no son pocas las obras que sitúan el filme como una obra más integrada en el contexto del cine alemán de los años cincuenta que en el español (Spicer, 2007), que destacan por encima de todo el “retorno” de sus participantes (Bergfelder *et al.*, 2002; Wright, 2008), como el del director Ladislav Vajda o el del director de fotografía Enrique Guerner,⁴ emigrantes retornados para una producción rodada en exteriores suizos y alemanes, “técnicos aportados por la cinematografía española al proyecto que parecían vivir, de esta manera, un cierto retorno a sus orígenes internacionales” (Zunzunegui, 2002: 247); o que observan, finalmente, la muchas veces mínima contribución de CCC-Filmproduktion (Wider y Aeppli, 1981; Bergfelder, 2005) en sus colaboraciones internacionales,⁵ lo que nos hace pensar que no se trataba tanto de una coproducción como de un acuerdo de distribución y exhibición internacional, así como la asunción de algunos costes aparentemente menores.

TEMÁTICA DELICADA PERO ALECCIONADORA

Es muy posible que la delicada temática de la película tuviera un peso determinante, no tanto en cuanto a la participación española en la misma se refiere, como en la categorización de su nacionalidad (aunque es innegable su carácter de coproducción internacional), de su adscripción a un país, países, u otros. En otras palabras, “que la película trata el tema delicado del niño ‘en peligro’ que impulsó tanto a la crítica como a los censores a borrar cualquier indicio de un contexto español y a calificar la película de claramente extranjera” (Wright, 2008: 28); algunos censores incluso la consideran como “casi completamente suiza y muy poco española” (Llinás, 1997: 128).

Sarah Wright (2008) recoge y analiza perfectamente el contexto histórico desde el punto de vista de la promoción publicitaria, crítica cinematográfica y

editorial opinativa de la prensa escrita de la época a raíz del estreno el 12 febrero de 1959 de *El cebo* en el cine Coliseum de Madrid, que “se recuerda en España como una película que aterrorizó a los niños españoles a finales de los años cincuenta” (Wright, 2008: 27), por esa encarnación que del popular “coco” hacía, a su manera autoral, tanto Ladislao Vajda, director, como el propio Gert Fröbe, actor.

El trato que la prensa española hacía de los “niños en peligro” durante los años cincuenta estaba marcado por una localización marginal, niños que huían de sus hogares o desaparecidos, siempre desde una perspectiva exhortativa, “las noticias eran normalmente advertencias a los padres para que no dejaran de mantener la vigilancia sobre sus hijos” (Wright, 2008: 29). La única excepción era el popular periódico *El caso*, de tendencia más sensacionalista, que no dudaba en tratar los temas más sangrientos y morbosos, aunque incluso en este medio el uso de eufemismos para tratar elementos sexuales en raptos y asesinatos era muy habitual, eliminando incluso muchas referencias al sexo y a la violencia en casos concretos (Franco, 2004).

Los periódicos españoles aprovecharon la ocasión que el estreno del filme les brindaba para aleccionar a sus lectores y potenciales espectadores de la película; “si el tema del niño en peligro o desaparecido estaba presente en la prensa a finales de los años cincuenta, el material de publicidad para *El cebo* acentuó este tema. El periódico *Arriba*⁶ reprodujo un artículo del *Die Tat* de Zúrich, que hacía referencia a un problema discutido y que tienen que afrontar todos los padres y los educadores: el del peligro que corren continuamente nuestros hijos” (Wright, 2008: 31).

Autorizada la película por la censura para mayores de 16 años, la productora Chamartín, con su director general, J. L. Navasqües, a la cabeza, y enfatizando la discreción y delicadeza de la película, desplegaron “una intensa campaña destinada a hacer que el filme pudiese ser visto por todos los públicos argumentando que se trataba de una lección necesaria no solo para educadores, sino para los niños que podían apreciar de esta manera *los peligrosos resultados que la falta de obediencia puede acarrearles*. Además, decía, el choque que se pueda producir en las mentes infantiles siempre podrá ser reconducido *a estimular la autodefensa de los pequeños*” (Zunzunegui, 2002: 247-248). Santos Zunzunegui relaciona esta opinión con lo que hemos citado líneas arriba, y que, por interesada que fuera por parte de Chamartín y su director para aumentar el número de espectadores y de taquilla, no deja de estar directamente relacionada con las “características reales de la película ya patentes en la demanda que el productor Lazar Weschler había realizado a Dürrenmatt al solicitarle un guion original que pivotase sobre crímenes sexuales cometidos en niños” (Zunzunegui, 2002: 248).

Sin salir del todo de los elementos publicitarios y promocionales que rodeaban el estreno del filme, desde el punto de visto diegético, desde el punto de vista narrativo, atendiendo a los elementos que Vajda despliega a lo largo de la película, empleados de una forma particular para construir el suspense, la tensión y el drama, e, incluso, teniendo en cuenta la delicada estrategia y táctica empleada por el comisario Matthäi al utilizar a la pequeña Ana María

como “cebo vivo” durante una buena parte del metraje, el espectador tiene la percepción, la lectura, de que en todo momento se mantiene el control sobre la situación, una percepción que, desde una posición extradiegética, es más fácil de asumir en el momento del estreno de la película si se pone en relación directa con el resto de elementos que intervienen en la creación del contexto del filme (histórico, cultural, social, de producción, etcétera), tal y como Sarah Wright apunta: “Ya sea en el papel del educador o protector de niños, o en el detective que reúne y arma las pistas para identificar al responsable de un crimen, lo importante es que [...] se ofrece al espectador al menos la ilusión de manejar la ansiedad que resulta de los delitos sexuales en contra de la infancia y, en general, del niño en peligro” (Wright, 2008: 32).⁷ La crítica española pone énfasis en destacar que la trama ocurre muy lejos de España: “desarrollada en muy bellos lugares de Suiza” (*Ya*, “Bastante más que una intriga policíaca”, febrero de 1957, s.p.); “una serie de crímenes, de los que fueron víctimas un gran número de niños, tanto en Francia como en Alemania, indican que el tema de esta cinta, que puede estar, por fortuna, lejos de nuestras preocupaciones inmediatas, posee un interés muy vivo más allá de nuestras fronteras” (*Primer Plano*, “El cebo”, núm. 958, febrero de 1959, s.p.). De esta forma se relega el fenómeno de los delitos sexuales contra niños a escenarios muy distintos y alejados de España; la promoción, publicidad, crítica y opinión, “inscribe la diégesis como recinto seguro para la expresión de la ansiedad en torno a los niños en peligro [...] en el marco de un entorno definido. Ello se complementa con el distanciamiento de la acción y los temas de la película que transcurren en un país extranjero. De esta manera, el material publicitario presenta al niño en peligro como una ansiedad manejable [...] la amenaza que retrata no está tan lejos de las preocupaciones vigentes dentro del territorio español, como nos harían creer los materiales extradiegéticos” (Wright, 2008: 33-34).

El elemento aleccionador también está marcado por la censura, ya que, pese a la intención original pedagógica de instruir sobre los crímenes sexuales contra niños, el doblaje español no podía mencionar, por admoniciones censoriales de orden léxico (Aguilar, 2015), ni la “violación” ni los “delitos sexuales”, y, por lo tanto, “la posibilidad de que la niña [Greta, la víctima aparecida al comienzo del filme] hubiera sido *violada* fue sustituida por *maltratada* —*secuestrada* en el guion— y los *delitos sexuales* por *conductas inmorales*” (Aguilar, 2015: 58). De esta forma, las reseñas insisten, las más de las veces, en la delicadeza del tratamiento, así como el hecho de que los asuntos tratados en el filme ocurrieran fuera de España, “de ahí el empeño de proclamar la hispanidad de los logros técnicos pero la nula relación del tema con la realidad española” (Aguilar: 2015: 58). No deja de ser una forma de eliminar la responsabilidad social de la narración, algo directamente relacionado con el desarrollo del personaje principal, el comisario Matthäi, sobre el que incidiremos más adelante.

En definitiva, “la película es una advertencia al espectador (tanto niño como adulto) sobre los peligros de ser embaucados por desconocidos que parecen perfectamente normales a la luz del día” (Wright, 2008: 39).⁸

‘EL CEBO’ EN EL CINE NEGRO ESPAÑOL DE LOS AÑOS CINCUENTA

Muchas veces se ha interpretado erróneamente el filme como una adaptación de la obra literaria escrita por Dürrenmatt⁹ y, por ello, hito importante del cine negro español realizado en los años cincuenta: “Se trata de uno de los poquísimos casos de adaptaciones literarias de novela negra que podemos encontrar en el cine español del período estudiado [los años cincuenta], a diferencia de las cinematografías norteamericana y francesa [...] aunque el filme no es una versión literal de su obra [Dürrenmatt] y presenta bastantes diferencias con la misma” (Medina, 2000: 77).

La película destaca por no dotar a la trama del carácter vengativo propio de este tipo de cine de suspense, negro, o de asesinos en serie, piénsese en algunas películas de Fritz Lang, como *Los sobornados* (*The Big Heat*, 1953) por ejemplo;¹⁰ pero, muy especialmente, además de por su impecable y equilibrada realización, destaca por dos aspectos nada habituales en el cine español de la época: “Por una parte, que la policía cometa errores, hasta el punto que un hombre se suicide, es insólito en un momento en que continuamente vemos elogios sobre la investigación y el buen proceder de la justicia en la persecución de los delincuentes; por la otra, que para el esclarecimiento de los hechos sea necesario que un hombre lleve la investigación al margen del cuerpo policial, algo imposible por las mismas razones, ya que la policía o la justicia siempre resuelve los casos de forma satisfactoria [...] De todas maneras, el exinspector de *El cebo* contará con la ayuda de sus antiguos compañeros en el último momento, cuando su vida peligra” (Medina, 2000: 79). Este clásico, por lo tanto, “llama la atención por un elemento casi impensable en el cine criminal de los cincuenta: la presencia de un error judicial, que lleva a un pobre inocente a suicidarse y, a su vez, a que uno de los policías se vea obligado a llevar la investigación al margen del cuerpo policial. Este error presupone que tanto la Policía como la justicia no siempre cumplen con eficacia su trabajo, algo que, como es sabido, era impensable en el cine español de la época, ya que ambos organismos siempre debían ser retratados resolviendo los casos de manera satisfactoria” (Luque Carreras, 2015: 174). Dicha inquietud, como los autores subrayan al final de sus citas, queda resuelta durante el clímax del filme, cuando las fuerzas del orden acuden en ayuda del comisario, salvando, de este modo, la imagen del cuerpo de Policía.

Por estos dos motivos, al igual que ocurría al hablar de la delicada temática y presentación de la figura del “niño en peligro” (Wright, 2008) y de los delitos sexuales contra ellos, los materiales extradiegéticos a los que ya hemos aludido, las más de las veces, subrayaban la localización foránea de la trama, de la película, no sin utilizar el filme para aconsejar, advertir y aleccionar tanto a padres como a niños.

Elena Medina (2000) resalta también que *El cebo*, a diferencia de muchas de sus películas coetáneas, no se desarrolla empleando la técnica del *flash-back*, “todo él es un relato lineal utilizando únicamente escenas paralelas para mostrarnos la cotidianidad y premura de algunas acciones. Es un filme visualmente

cerrado” (Medina, 2000: 77) y, por supuesto, también las localizaciones y escenarios: a los impresionantes bosques y caminos suizos y alemanes, se ha de añadir y destacar como lugar común del género “la localización en una gasolinera, un lugar bastante común del cine negro y policial norteamericano, como zona de tránsito al que hay que acudir siempre en alguna ocasión” (Medina, 2000: 93).

Debido a su carácter marginal, no es común encontrar en el cine negro español de los años cincuenta la figura del detective privado o, incluso, del policía vengador;¹¹ sin embargo, el comisario Matthäi, excomisario a partir del momento en que decide continuar la investigación por su cuenta, es lo más parecido que se pueden encontrar en el género durante los años en que se consolida en España el cine negro clásico, quien “decide llevar a cabo una persecución por su cuenta después de que una acusación injusta lleva a un hombre al suicidio; en su empeño por desenmascarar al criminal, el inspector llega a poner en peligro la vida de una niña a la que utiliza como señuelo; no obstante, este personaje nunca pierde su componente paternal” (Medina, 2000: 170). Ese componente paternal al que alude Elena Medina solo se abre paso una vez queda saciada la obsesión que mueve a Matthäi, al ser consciente del peligro que corre la niña pero también de la oportunidad única que se le presenta al excomisario para detener al asesino, como, evidentemente, al final del filme, cuando por fin Matthäi ocupa el lugar del padre (y también a través de la utilización de la marioneta que lo constituye como el “mago” por el que pregunta la pequeña Ana María).

Dentro del género negro español, *El cebo* destaca por su sobriedad y su contraste entre la brutalidad y la ternura que desprende la mirada infantil, una ternura que tiene su reflejo oscuro en la aparentemente afable mirada y rostro de Schrott (Gert Fröbe), de rasgos pretendidamente similares al Hans Beckert encarnado por Peter Lorre en *M, el vampiro de Düsseldorf* (Fritz Lang, 1931); una mirada infantil como creadora de lo fantástico en un entorno cotidiano, algo que Ladislav Vajda ya había hecho, desde otro punto de vista muy distinto, en 1955 con la película *Marcelino, pan y vino* (Luque Carreras, 2015). En definitiva, tal y como la define Carlos Aguilar en su *Guía del cine* (2009: 280), *El cebo* es una “insólita y estimable fabulación sobre un asesinato de niñas [...] una película de una escabrosidad asombrosa para la España de los años cincuenta”.

‘EL CEBO’ COMO CUENTO DE HADAS

No son pocos los autores que ven en *El cebo* un cuento de hadas (Méndez-Leite, 1965; Cuéllar Alejandro, 2014), un cuento de hadas oscuro si se prefiere, pues cuenta con algunos de sus elementos característicos: la localización de la trama en un bosque; los sueños y fantasías infantiles; la presencia de un ser malvado, el ogro o “el coco”, que se ve reforzado por la apariencia física del actor Gert Fröbe; las semejanzas (aunque pocas) con la historia de Caperucita Roja, etcétera.

Fotogramas 1 y 2. El bosque, elemento indispensable de los cuentos de hadas, está muy presente en el filme, tanto es así que los primeros movimientos de cámara, antes de que Jacquier descubra el cuerpo de la pequeña Greta, se repiten antes del clímax final, lo que anticipa un nuevo asesinato, salvo que esta vez es frustrado por la trampa que Matthäi tiende a Schrott.



Fuente: *El cebo* (Divisa Home Video, 2016).

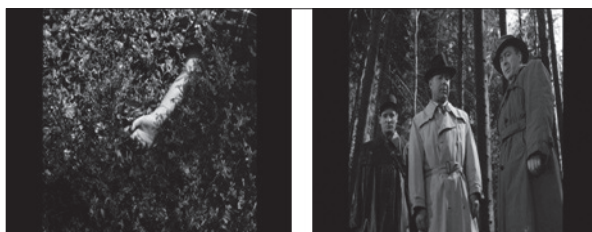
Fotogramas 3 y 4. Ana María vestida y llevando una cesta por el bosque, como Caperucita Roja (Greta, la niña asesinada que abre la trama, iba camino de la casa de su abuelita cuando fue asaltada por el “lobo” Schrott). A su lado, dos niños que nos remiten a los abandonados Hansel y Gretel, también en un bosque.



Fuente: *El cebo* (Divisa Home Video, 2016).

El cebo puede ser entendida, por lo tanto, como un cuento de hadas cuya intención es también estimular la imaginación de acuerdo con las emociones del lector, oyente o espectador (niño y adulto), haciendo que estos reconozcan sus dificultades al tiempo que, por medio de la narración, sugieren soluciones a problemas que le inquietan. “*El cebo* es un cuento de hadas. Y no solo porque los motivos de los cuentos estén omnipresentes [...] sino porque toda la puesta en escena sirve a este fin” (Aguilar, 2015: 54). Entendido el filme así, comprendemos mejor la intención aleccionadora con la que se promocionó la película, que, al igual que los cuentos, mostraba a los espectadores, niños especialmente, la realidad tal y como puede presentarse. “Está muy extendida la negativa a dejar que los niños sepan que el origen de que muchas cosas vayan mal en la vida se debe a nuestra propia naturaleza; es decir, a la tendencia de los hombres a actuar agresiva, asocial e interesadamente, o incluso con ira o ansiedad [...] Las historias seguras no mencionan ni la muerte ni el envejecimiento, límites de nuestra existencia, ni el deseo de la vida eterna” (Bettelheim, 2010: 14-15).

Fotogramas 5 y 6. Elementos oscuros del cuento de hadas resueltos discursivamente mediante soluciones elegantes no siempre propias del género. El brazo de la pequeña Greta utilizado como metonimia, la misma solución discursiva que Vajda empleará para presentarnos al “ogro” Schrott. En segundo lugar, un plano desde la perspectiva o punto de vista de la pequeña muerta, a la que prestan atención los tres policías. La perturbación característica de los cuentos de hadas está dirigida tanto a espectadores infantiles como a adultos.



Fuente: *El cebo* (Divisa Home Video, 2016).

Este cuento de hadas cinematográfico que constituye *El cebo* destaca por su tono y estilo, alejado del habitual en el cine negro y policíaco, gracias en parte a “la espléndida fotografía de Enrique Guerner que se aparta, de forma decisiva, del estereotipado drama en claroscuro” (Zunzunegui, 2002: 249), y al distanciamiento propuesto por Vajda, que caracteriza toda la película, pero sobre todo la construcción del héroe, el comisario Matthäi, una distancia que subraya más si cabe el tono aleccionador del filme. Este distanciamiento puede interpretarse como un rasgo negativo, “la profundización psicológica estará ausente en los criterios de construcción de los personajes [...] más que por un diseño complejo se ha optado por un dibujo trazado con pincel grueso” (Zunzunegui, 2002: 249), pero aquí, incluso, se acerca la película a la construcción diegética de los cuentos de hadas, pues, como en ellos, “simplifican cualquier situación. Los personajes están muy bien definidos y los detalles, excepto los más importantes, quedan suprimidos. Todas las figuras son típicas en vez de ser únicas”¹² (Bettelheim, 2010: 15).

Vajda propone un héroe cuyas intenciones son totalmente ajenas al espectador, alejadas emocional y empáticamente, y lo hace aislándolo por completo, o bien acudiendo solo a dar la noticia de la muerte de su hija a los padres de Greta Moser, o bien obsesionándose con atrapar al asesino, así como preparando fríamente el cebo que supone Ana María.

Fotogramas 7 y 8. Matthäi acude solo a dar la mala noticia de la muerte de Greta. La frialdad mostrada por el comisario la soluciona discursivamente Vajda introduciendo fuera de campo el grito desgarrador de los padres de la pequeña cuando el comisario abandona la casa.



Fuente: *El cebo* (Divisa Home Video, 2016).

Este distanciamiento propuesto por el filme repercute en la posición tomada por el espectador, quien tiene que conocer e identificarse con el personaje para comprometerse con sus acciones; teniendo en consideración la “estructura de simpatía” propuesta por Murray Smith (1995), el espectador tiene que reconocer, alinearse y comprometerse con el personaje, principalmente con el héroe, para lograr, en definitiva, una adhesión cognitivo-afectiva con los valores, el punto de vista moral y las emociones del personaje (Rodríguez-Terceño *et al.*, 2017). Una adhesión que resulta capital cuando la violencia es eje vertebrador de una narración, incluso cuando no es explícita, como ocurre en *El cebo*, donde, sin embargo, el empleo de la niña como cebo afecta al espectador intensamente, quien “logra posicionarse mejor en tanto que conoce y comprende las acciones y los sentimientos y emociones de los personajes, gracias, esencialmente, al empleo de soluciones discursivas [...] De este modo, el compromiso y la adhesión cognitivo-afectiva del espectador para con los valores y punto de vista moral de los personajes, así como en cuanto a sus sentimientos y emociones, es alcanzada de una forma más eficaz” (Rodríguez-Terceño *et al.*, 2017: 65).

Las soluciones empleadas por Ladislao Vajda distancian al espectador de Matthäi, a quien coloca, con maestra simetría, junto a Schrott, el villano, el ogro del cuento. “Su estrategia para capturar al asesino le llevará a adoptar una táctica similar a la suya: cambiará su personalidad por otra, acechará a una niña parecida a otras antes asesinadas y tenderá una trampa con carnaza humana a su antagonista” (Zunzunegui, 2002: 251). Matthäi aparece encuadrado en numerosas ocasiones como si del propio villano se tratase: ganándose la confianza de los niños en la escuela, vigilando a un grupo de pequeños en un parque, incluso entablando conversación con Ana María la primera vez que se encuentra con ella, una escena con una composición muy similar al primer encuentro entre la pequeña y Schrott, el asesino.

Fotogramas 9 y 10. Matthäi, pese a su frialdad y distanciamiento, sabe “fingir” para ganarse la confianza de los pequeños, primero en el aula, charlando con una amiga de Greta Moser, a quien comenta que no hay que dejar de creer en los cuentos de hadas; después, con unos niños a quienes pide un dibujo clave para identificar al asesino.



Fuente: *El cebo* (Divisa Home Video, 2016).

La distancia (formal) del personaje sorprende todavía más al espectador cuando descubre que Matthäi, igual que el asesino, puede ganarse fácilmente la confianza de los niños. En el filme, como en los cuentos de hadas, “tanto el bien como el mal toman cuerpo y vida en determinados personajes y en sus acciones, del mismo modo que están también omnipresentes en la vida real, y cuyas tendencias se manifiestan en cada persona” (Bettelheim, 2010: 16).

Vajda, además, traza, como decíamos, una maestra simetría equiparando varias veces a lo largo del filme a Matthäi y a Schrott, hasta llegar a la escena que tiene lugar frente a un escaparate lleno de muñecas de trapo y que precede al clímax final.

Fotogramas 11, 12, 13 y 14. Los dos fotogramas superiores muestran a Matthäi observando a unos niños en el patio de un colegio mientras investiga el caso; una forma de observar o “acechar” muy similar a la empleada por Schrott al encontrarse con Ana María la primera vez, también desde un coche.



Fuente: *El cebo* (Divisa Home Video, 2016).

No es solo la observación de los niños, sino que también los primeros encuentros de ambos personajes con Ana María se producen en situaciones parecidas (con una muñeca de por medio) y compuestos, cinematográficamente hablando, de forma muy similar por Vajda.

Fotogramas 15 y 16. Matthäi y Schrott se acercan a Ana María por primera vez de la misma forma, y en ambas ocasiones el elemento intermediador es un muñeco (una pequeña muñeca y una marioneta), que introduce el elemento “mágico”.



Fuente: *El cebo* (Divisa Home Video, 2016).

Se trata, en cierto modo, como ocurre en algunos cuentos de hadas, de la suplantación del héroe, es decir, el villano, el ogro, le ha arrebatado el puesto que le corresponde al héroe, quien tiene que recorrer el mismo camino para poder recuperarlo. El comisario “deberá competir y suplantar en el corazón de Ana María el espacio previamente conquistado por el intruso criminal (“Quiero más al mago”, le dirá la niña ante los requerimientos del antiguo policía para que le revele las causas de las ominosas manchas de chocolate que ha descubierto en sus manos). Y solo lo conseguirá cuando, arrebatándole sus instrumentos de seducción (las marionetas con las que encandila a la pequeña), pase de ser un mero interprete de historias ajenas a alguien capaz de producirlas” (Zunzunegui, 2002: 252).

Fotogramas 17 y 18. Matthäi recorre el mismo camino que el “ogro” hasta encontrarse con él. La propuesta discursiva de Vajda es perfecta, articulando la escena alrededor de la muñeca inanimada que simulará el crimen final; cebo artificial con el que pondrá fin a los asesinatos, salvará la vida de Ana María y ocupará así el lugar que le corresponde como héroe y a su vez como padre.



Fuente: *El cebo* (Divisa Home Video, 2016).

Matthäi ocupará, finalmente, el lugar de padre y héroe, héroe necesario para la pequeña, personaje también necesario para los espectadores infantiles del filme, pues “es importante, incluso más que en la época en que se inventaron los cuentos de hadas, proporcionar al niño actual imágenes de héroes que deben surgir al mundo real por sí mismos” (Bettelheim, 2010: 19).

“El ogro” Schrott es presentado a través de la metonimia como señalamos anteriormente. Lo primero que vemos de él es un plano detalle de sus manos apretadas en muestra de nerviosismo, después apenas una pequeña porción de su rostro en el espejo retrovisor de su coche, antes de que la cámara se desplace lateralmente para enfocar, desde la perspectiva de Schrott, a Ana María jugando al lado de la carretera. Solo después de esto, vemos emerger su enorme figura en el bosque, acechando a la pequeña, todavía desde lejos.

Fotogramas 19 y 20. Las partes por el todo. La forma magistral con que Vajda presenta al “ogro” del cuento, primero mostrándonos sus manos nerviosas, después una pequeña parte de su rostro.



Fuente: *El cebó* (Divisa Home Video, 2016).

El elemento oscuro y turbador es todavía mayor cuando irrumpe toda su figura en el bosque y el espectador lo pone en relación directa con el dibujo hecho por la pequeña Greta, en el cual las ilusiones y los deseos infantiles se entremezclan con el peligro, la oscuridad y la perturbación desde una interpretación adulta de la amenaza de “ogro”.

Fotogramas 21 y 22. El “ogro” en el bosque. La aparición introduce la oscuridad por completo tal como los planos detalle anteriores habían anticipado. El primer fotograma adquiere una perspectiva más adulta y, por lo tanto, más oscura, cuando se interpreta el dibujo de Greta desde la misma, como hace Matthäi en el fotograma continuo.



Fuente: *El cebó* (Divisa Home Video, 2016).

La irrupción de esta amenaza en el plano infantil, en el mundo mágico de la pequeña Ana María, está también resuelta de una forma magistral por Ladislao Vajda. Nos introduce en la escena con un pequeño y lento paneo horizontal de la cámara que sigue el recorrido de la niña y su barco de juguete por el riachuelo para, acto seguido, romper de manera abrupta el montaje mediante corte y con un golpe de sonido que introduce la figura del “gigante” Schrott.

Fotogramas 23, 24, 25 y 26. El suave movimiento de cámara es interrumpido por corte y golpe de sonido, introduciendo el elemento oscuro en el cuento.



Fuente: *El cebo* (Divisa Home Video, 2016).

La niña, por supuesto, no tiene la perspectiva adulta de Schrott, del asesino, y su candidez afecta todavía más al espectador adulto, conocedor de sus intenciones. Ana María, como cualquier niño, tiene necesidad de magia, pues sus relaciones con el mundo adulto (animado) se producen del mismo modo que con sus propios mundos inanimados o imaginarios, por medio del pensamiento animista. La necesidad de magia es la perdición de la niña; por eso es necesario que Matthäi ocupe el lugar arrebatado por el “ogro” Schrott, el lugar del mago, productor de historias mágicas, al tiempo que padre.

CONCLUSIONES

Los elementos citados de los cuentos de hadas quedan presentes en el filme tanto temática y argumentalmente como discursivamente, pues algunas de las soluciones empleadas por Vajda —como podemos comprobar en los fotogramas extraídos— crean la atmósfera inherente a este tipo de relato; por ejemplo el plano del bosque a través del que surge la negra figura de Schrott (“ogro”), o el corte abrupto del movimiento de cámara (suave paneo horizontal) que sigue el juego de la pequeña en el riachuelo antes de su primer encuentro con Schrott, o la composi-

ción de planos, muy similar, de los primeros encuentros de Ana María tanto con Matthäi como con Schrott, mostrando que tanto uno como otro ocupan lugares muy parecidos —verbigracia, la composición también muy similar de ambos personajes observando-acechando a los niños desde el coche—, al menos hasta que Matthäi interviene para recuperar el lugar que le pertenece junto a la niña.

Como conclusión general, y en relación directa con el final del filme, podemos afirmar que este, aunque feliz, no es del todo irreal, pues como buen cuento de hadas le asegura al niño, también al espectador adulto, que “formando una verdadera relación interpersonal, uno puede escapar a la angustia de separación que le persigue continuamente” (Bettelheim, 2010: 18). *El cebo* ha de visionarse y entenderse como un cuento de hadas, un cuento que refiere no a la posibilidad de que algo ocurra, sino al deseo de que así sea, pues así es como los niños interpretan los cuentos de hadas (Bettelheim, 2010), para quienes no hay nada más real, más verdadero, que lo que desean, aunque estos deseos supongan, las más de las veces, conocer las zonas oscuras y perversas de la humanidad.

José Rodríguez Terceño (joserodriguez@seeci.net) es doctor europeo en Comunicación Audiovisual y Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid, donde realizó su tesis *El sello autorial en el cine de John McTiernan: estilema, tratamiento del género de acción y espectador ideal* (2015). Ha participado en publicaciones colaborati-

vas y ha publicado artículos académicos en revistas prestigiosas centradas en educación, comunicación, cine y televisión, relaciones públicas, entre otras disciplinas. Actualmente es colaborador de la Universidad Complutense de Madrid y coordinador de máster y del Observatorio Científico de ESERP Business School (Madrid).

Notas

1 Lazar Wechsler fue un productor y distribuidor (Praessens Film AG) interesado siempre por temas por él considerados “importantes” y, en este sentido, produce, a comienzos de la implantación del cine sonoro en Suiza una película sobre la práctica de abortos clandestinos en su país y otra sobre sífilis. Fue un empresario cinematográfico siempre consciente de que cualquier forma criminal de sexualidad garantiza al fabricante de películas una vasta audiencia de pequeños burgueses fascinados (Dumont, 1987). Con esa intención, tan pedagógica como económica, encarga el proyecto

a Dürrenmatt, de cuya obra producirá, en el futuro, una nueva adaptación (a finales de los años setenta del pasado siglo).

2 Para un mayor detalle acerca de las diferentes versiones, censura y autocensura, acaecidas en *El cebo*, recomendamos el trabajo de Santiago Aguilar (2015), quien trabaja con diferentes materiales, desde las tres versiones de la película hasta el “guion de doblaje español depositado en Filmoteca Española y que contiene la primera traducción del guion alemán. Es previo, por tanto, a la intervención de la censura” (Aguilar, 2015: 48). Por suerte,

las últimas ediciones de la película en formato doméstico incorporan al montaje las escenas inicialmente suprimidas para su exhibición en España.

3 La nacionalidad de la película estuvo siempre, y está, en cuestión; “prueba de ello es que el interpositivo enviado por Praessens-Film a España para las labores de postproducción y doblaje quedó retenido en Barajas hasta que no se pagaron los aranceles de importación correspondientes a una película extranjera” (Aguilar, 2015: 54).

4 Enrique Guerner, operador y director de fotografía de origen judío (austriaco) nacido con el nombre de Heinrich Gaertner, llega al cine español huyendo del nazismo a mediados de la década de los años treinta del siglo veinte. En palabras de Llinás (1989) y Zunzunegui (2002), se trata de uno de los operadores más importantes de la cinematografía española con el que se formaron directores de fotografía tan prestigiosos como Cecilio Paniagua, José F. Aguayo o Alfredo Fraile, entre otros.

5 La productora berlinesa, que ya favoreció el regreso de autores como Fritz Lang y Robert Siodmak, y ahora el de Vajda y Guerner, obliga a colocar en el reparto actores como Michel Simon (Jacquier) y Gert Fröbe (Schrott), pues entendía que “las coproducciones corren el riesgo de no ser reconocidas por el público alemán como películas alemanas [...] no percibe necesariamente una película como no alemana si cuenta con un reparto internacional” (Bergfelder, 2005: 126). No obstante, para cumplir con las estrictas normas de coproducción que impone la Administración española, la participación de la productora alemana no se menciona en ningún momento (Aguilar, 2015).

6 El periódico *Arriba* (11 febrero 1959, p. 25) titulaba la transcripción del artículo suizo como “El apasionante estreno de mañana en el Coliseum”, explicitando la oportunidad que suponía la película y su inmediata exhibición, al tiempo que citaba a un psicólogo infantil para aconsejar a los padres, recordemos, po-

tenciales espectadores: “Los padres deben vigilar más el camino de sus hijos a la escuela, así como su tiempo libre. Deben ocuparse más de sus hijos [...] Como, desgraciadamente, no es posible vigilar a un niño constantemente, se presenta la necesidad de hablar claramente con ellos y de explicarles en una forma adaptada a su entendimiento lo que puede ocurrir, el peligro que existe. Un niño preparado así no solamente es más difícil que se vaya solo con un desconocido, sino que si le ocurre algo tendrá un *choque* mucho menos grave que el niño completamente ignorante en este respecto”. La cita muestra perfectamente el tono aleccionador de la época, acudiendo a una autoridad intelectual, el psicólogo citado, para hacer las recomendaciones oportunas. No conviene olvidar, por lo excepcional del asunto, que el artículo del diario español es una reproducción del aparecido en el periódico suizo. “El artículo pasaba luego a enumerar los consejos de una madre, un profesor, un juez y un pastor. No es sorprendente que en la promoción de la película se reflejara una cierta actitud de advertencia, como tampoco lo es que fuera recomendada para mayores de dieciséis años” (Wright, 2008: 31).

7 Sarah Wright, en su excelente estudio, completa con otros artículos las diferentes visiones que la promoción del filme ofrecía al público de la época: “Un artículo en la revista conservadora *Cine asesor* [núm. 1842, 1959, s.p.] complica esta visión, sin embargo, ya que nos informa de la propaganda de cartelillos, sobre todo unas ampliaciones editadas en sepia, ya anticipando el tema inquietante y el deseo sensacionalista que tiene *El cebo*. Debe hacerse publicidad *extra* recomendando a públicos demasiado sensitivos que no la vean, para evitar los comentarios desagradables que pudieran hacerle esta clase de espectadores. Pero incluso en la publicidad que contenía dibujos que recordaban las cubiertas claroscuros de las novelas policíacas, el detective todavía tiene el control de la situación: el cebo recuerda la caza. Y así es la realidad. La caza de un

asesino capaz de los crímenes más monstruosos [Fotogramas, 13 febrero 1959, núm. 533, p. 20]” (Wright, 2008: 32).

8 Un aspecto importante e interesante que no se ha mencionado hasta ahora por guardar una relación indirecta con *El cebo* es “el niño” como eje vertebrador de las tramas filmicas españolas realizadas durante buena parte del franquismo, pues constituía un aspecto importante del fenómeno de la nación, protegidos pero vistos siempre como futuros adultos cuyo progreso debía ser controlado (Amich Elías, 2005). En las primeras dos décadas del franquismo (los años cuarenta y cincuenta) se consolidan tres tipos diferentes de representación filmica de niños: representación “manipuladora”, que se vale de la imagen del niño para recuperarla ideológicamente con fines políticos y religiosos, como por ejemplo en *Un traje blanco*, de Rafael Gil (1956), o en la propia obra de Vajda sobre el niño Marcelino; la representación o imágenes “demagógicas” en que se utiliza la imagen del niño para divertir y vender un producto comercial, entre las que destacan muchas películas folclóricas y todas aquellas que tenían como protagonista a un niño estrella del canto, por ejemplo *El pequeño ruiseñor*, de Antonio del Amo (1957), y que han tenido continuidad hasta nuestros días, aunque en menor número, como demuestra *Ángeles, S.A.*, de Eduard Bosch (2007); y, finalmente, las películas con una representación o imágenes “objetivadas” enfocadas sobre la realidad particular del niño, haciendo de él y su personal mundo el objeto de la creación, cuya continuidad tiene ejemplos de una mayor calidad artística que las anteriores, como demuestra, por ejemplo, *El espíritu de la colmena* (1973), de Víctor Erice (Jolivet, 2003). *El cebo* surge como una obra única en este sentido, ya que, a diferencia de las representaciones anteriores, presenta al niño como un ser vulnerable al peligro sexual de un depredador. Y esto, a su vez, se relaciona directamente con los interrogantes acerca de su nacionalidad, pues “una película como esta no se podía

haber planteado desde dentro de la España sexualmente represiva de finales de los años cincuenta” (Wright, 2008: 38).

9 La novela de Dürrenmatt, que ha tenido tres adaptaciones filmicas después de la película de Vajda: *La promesa* (*Das Versprechen*, Alberto Negri, 1979, Suiza e Italia; película producida por el mismo Wechsler), *The Cold Light of Day* (Rudolf van den Berg, 1996, Reino Unido, Holanda, Alemania) y *El juramento* (*The Pledge*, Sean Penn, Estados Unidos).

La obra literaria de Dürrenmatt había sido, hasta el guion de *El cebo*, más metafísica que policíaca, estando más interesado en indagar las causas del mal que en resolver simples crímenes como nudos centrales de las novelas policíacas habituales (Aguilar, 2015). Por ello, la prolongación novelizada de la promesa hecha por el comisario Matthäi transita por derroteros diferentes al filme, tal y como el propio autor manifiesta en el postfacio de su obra (postfacio que no fue incluido originalmente en las primeras ediciones españolas): “Los caminos del novelista son bastante diferentes de los del director cinematográfico [siendo interés del primero, es decir, del propio Dürrenmatt] sacar un partido, más trabajado en ciertos aspectos, distinto de aquel al que nos obliga la opción pedagógica” (Dürrenmatt, 1966: 252). Esa orientación pedagógica, la enseñanza en cuanto a la prevención y peligro que suponían los crímenes sexuales contra niños, fue transformada por el director Vajda “en una indagación sobre la noción de paternidad y sus aspectos más oscuros” (Zunzunegui, 2002: 254), de mayor interés para el realizador hispano-hungaro. En la novela, la obsesión de Matthäi por atrapar al asesino o, por mejor decir, la incapacidad para superarla, lo conducirá a la locura y a la depresión. El asesino nunca será atrapado, solo la confesión de su mujer agonizante permite al lector conocer que el criminal murió en un accidente de coche justo cuando se dirigía a cometer el crimen en torno al cual Matthäi había tejido su red uti-

lizando a Ana María como cebo; una forma metaliteraria e irónica con la que el autor se distancia de las convenciones del relato policíaco y “subraya la dimensión construida del relato que el lector tiene entre las manos, poniendo en crisis la dimensión ilusionista tan necesaria para el buen funcionamiento de las historias policiales, al tiempo que se introduce una distancia entre dos formas de narración, la literaria, propiamente dicha, y la cinematográfica. Para Dürrenmatt, las convenciones genéricas y las constricciones financieras hacen que los límites de lo decible en el campo de la cinematografía sean mucho más limitados que en el campo literario, sin que sea posible proceder en este campo a la desconstrucción de las convenciones que regulan los relatos policíacos” (Zunzunegui, 2002: 256). La espera interminable condena a Matthäi, un ser ausente o apagado, que ha seguido unas reglas que aseguran la coherencia, la lógica, del relato pero que no parecen servir para moverse por la vida. Ejemplo de ello es el diferente destino de los personajes de la señora Heller y Ana María, más idílicos y felices en el filme que en la novela, la cual no hace sino acentuar los aspectos más sórdidos del relato (Aguilar, 2015). Novela, en definitiva, con la que Dürrenmatt logra “exponer su

punto de vista sobre la distancia entre realidad y ficción, o, acaso, entre la ficción moral que él proponía y la ficción dramática que es la película” (Aguilar, 2015: 63).

10 En una de las escenas suprimidas por la propia productora española Chamartín, acto identificado por el historiador Roman Gubern como “autocensura empresarial”, el referente más directo es otra película de Fritz Lang, *Furia* (*Fury*, 1936). La escena construye el intento de linchamiento de Jacquier por parte de los lugareños y de alguna autoridad local, finalmente resuelto por Matthäi sin que la sangre llegue al río, aunque no pueda evitar, posteriormente, el suicidio del buhonero.

11 “El policía vengador se ve obligado a investigar al margen del cuerpo policial para poder denunciar la corrupción y el delito, ya que como he comentado, ni la policía es corrupta ni deja casos sin resolver” (Medina, 2000: 170).

12 Reforzando esta afirmación, pero también como una perfecta solución narrativa (argumental y discursiva), Vajda utiliza a la misma actriz que interpreta a la pequeña Ana María (Anita von Ow) para encarnar, mediante fotografía, a otras niñas, víctimas previas, del asesino.

Bibliografía

Aguilar, C. (2009). *Guía del cine*. Madrid: Cátedra.

Aguilar, S. (2015). “Ocurrió a la luz del día. La censura y las versiones de *El cebo*”. *Revista Eu-Topías*, núm. 10, pp. 47-65.

Amich Elías, C. (2005). *El poder y los derechos del niño en el franquismo*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Bergfelder, T. (2005). *International Adventures: German Popular Cinema and European Co-Productions in the 1960s*. Oxford: Berghahn Books.

Bergfelder, T.; Carter, E.; Göktürk, D. (2002). *The German Cinema*. Londres: British Film Institute.

Bettelheim, B. (2010). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica.

Bordwell, D. (1995). *El significado del filme: inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona: Paidós

—. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.

- Casetti, F.; Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Cuéllar Alejandro, C. A. (2014). *El cebo. Básicos Filmoteca Cine Español (1930-1980)*. Institut Valencià de Cultura. Audiovisuals i Cinematografia. Recurso electrónico. Recuperado de: <<http://ivac.gva.es/banco/archivos/10%20EL%20CEBO%20AF.pdf>>. [Consultado el 12 de octubre de 2017].
- Dumont, H. (1987). *Histoire du cinéma suisse: Films de fiction 1896-1965*. Lausanne: Cinémathèque Suisse.
- Dürrenmatt, F. (1966). *La promesa, réquiem por la novela policíaca*. Barcelona: Noguer.
- . (2008). *La promesa, réquiem por la novela policíaca*. Barcelona: Navona.
- Dürrenmatt, F.; Vajda, L.; Jakoby, H. (s/f) (1958). *El cebo* [Guion – Lista de diálogos], depositado en Filmoteca Española, G-6547.
- Franco, M. (2004). *Le sang et la vertu. Faits divers et franquismo: dix années de la revue 'El Caso' (1952-1962)*. Madrid: Casa de Velázquez.
- Jolivet, A. M. (2003). *La pantalla subliminal: Marcelino, pan y vino según Vajda*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- Llinás, F. (ed.). (1989). *Directores de fotografía del cine español*. Madrid: Filmoteca Española.
- Llinás, F. (1997). *Ladislav Vajda, el húngaro errante*. Valladolid: 42 Semana Internacional de Cine.
- Luque Carreras, J. A. (2015). *El cine negro español*. Madrid: T&B Editores.
- Medina, E. (2000). *Cine negro y policíaco español de los años cincuenta*. Barcelona: Laertes.
- Méndez-Leite, F. (1965). *Historia del cine español*. Madrid: Rialp.
- Pérez Perucha, J. (1997). *Antología crítica del cine español (1906-1995)*. Madrid: Cátedra.
- Rodríguez Terceño, J.; González Vallés, J. E.; Caldevilla Domínguez, D. (2017). "La relación del espectador con la violencia en 'Daredevil'". *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 24, pp. 55-70.
- Smith, M. (1995). *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press.
- Spicer, A. (2007). *European Film Noir*. Manchester: Manchester University Press.
- Wechsler, L. (prod.); Vajda, L. (dir.) (1958). *El cebo* [película, versión remasterizada en DVD, Divisa Home Video (2016)]. España, Suiza, Alemania: Mercury Films.
- Wider, W.; Aeppli, F. (1981). *Der Schweizer Film 1929-1964: Der Schweiz als Ritual*. Zürich: Limmat.
- Wright, S. (2008). "El niño en peligro y otras piezas de lo real en *El cebo* (1958), de Ladislav Vajda". *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, 28, pp. 27-45.
- Zumalde, I. (2002). *Los placeres de la vista: mirar, escuchar, pensar*. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay.
- . (2011). *La experiencia fílmica: cine, pensamiento y emoción*. Madrid: Cátedra.
- Zunzunegui, S. (2002). "Del cine a la literatura: promesas cumplidas en torno a *El cebo*". *Revista Suiza de Literaturas Románicas*, núm. 42, pp. 245-257.
- . (2016). *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*. Santander: Shangrila.

